

INTER-TEXTES ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Édition annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée
du Département de Langue et de Littérature Françaises
de l' Université Aristote de Thessalonique

Numéro 18

Thessalonique, décembre 2018

TECHNÈ, TECHNIQUES ET TECHNOLOGIE DANS L'ŒUVRE DE MICHEL BUTOR (1926-2016)

Actes du Colloque International,
Thessalonique, 17 & 18 mai 2017

Mireille Calle-Gruber

Marcia Arbex-Enrico

Guiseppe Crivella

Walter Geerts

Eugenia Grammatikopoulou

Chryssi Karatsinidou

Katerina Lemousia

Maria Litsardaki

Polytimi Makropoulou

Ioanna Papaspyridou

Katerina Spiropoulou

Daniela Tononi



ΔΙΑ – ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

INTER – TEXTES

Revue annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

ISSN: 2241 – 1186

Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Γραφείο 05 – Νέα Πτέρυγα Φιλοσοφικής Σχολής, Τ.Θ. 81 – 54124 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα: +30-2310.997494 & 997507, Fax: +30-2310.997489

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: egrammat@frl.auth.gr, Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Laboratoire de Littérature Comparée

Bureau 05 – Nouvelle aile de la Faculté des Lettres, Université Aristote de Thessalonique

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

Tél: +30-2310.997494 & 997507, Télécopieur: +30-2310.997489

Courriel: egrammat@frl.auth.gr, Site: <http://esg.frl.auth.gr/>



Επιστημονική επιτροπή / Direction scientifique: Mireille Calle-Gruber

Walter Geerts

Maria Makropoulou

Συντονισμός έκδοσης / Coordination éditoriale: Eugenia Grammatikopoulou

Διορθώσεις / Révisions: Andreas Papanikolaou

Kalliopi Ploumistaki

Σχεδιασμός έκδοσης / Conception graphique: Chryssa Moisidou

Responsable de l'édition devant la loi: Professeure assistante Eugenia Grammatikopoulou,

Département de Langue et de Littérature Françaises, Bureau 03 – Vieux Bâtiment de la

Faculté des Lettres, Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

TABLE DES MATIÈRES

M. CALLE-GRUBER

(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Conférencière d'honneur

« Michel Butor photographe: une techno-poétique du *Génie du lieu* » 11

TECHNIQUES

D. TONONI

(Université de Palerme)

« Butor, Mondrian et la fragmentation de l'espace: parcours génétique
d'un roman-laboratoire » 31

K. SPIROPOULOU

(Institut Français de Thessalonique)

« Michel Butor – Passages par Thessalonique » 43

P. MAKROPOULOU

(Université Aristote de Thessalonique)

« L'exploitation des récits-images de Michel Butor en atelier d'écriture » 51

M. ARBEX-ENRICO

(Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG/CNPq, Brésil)

« La table de montage de Michel Butor: entre la *technè* et la *technique* » 63

TECHNOLOGIE & LA MODIFICATION

W. GEERTS

(Université d'Anvers-Belgique)

« Le roman comme chambre de Wilson : à propos de *La Modification* » 73

E. GRAMMATIKOPOULOU

(Université Aristote de Thessalonique)

« Modifications de l'ennui: de Butor à Moravia » 83

K. LEMOUSIA

(Université Aristote de Thessalonique)

« Αναγνώσεις του συρμού ή ο έρωτας στα τρένα »

(« Lectures en vogue ou l'amour en train de ») 93

TECHNÈ

G. CRIVELLA

(Université de Pérouse)

« Les images dans l'écriture. Géométries du chaos dans *Litanie d'eau*

de Michel Butor » 101

CH. KARATSINIDOU

(Université Aristote de Thessalonique)

« *Hugo par Michel Butor*: transartialité et subversivité d'une (re)lecture » 111

M. LITSARDAKI

(Université Aristote de Thessalonique)

« "Enseignez-moi l'invention du langage perpétuellement à réinventer":

l'alchimie du verbe butorien » 119

I. PAPASPYRIDOU

(Université d'Athènes)

« Butor et Baudelaire: voies et vies parallèles ? » 131

BUTOR, MONDRIAN ET LA FRAGMENTATION DE L'ESPACE : PARCOURS GÉNÉTIQUE D'UN ROMAN-LABORATOIRE

Passage de Milan publié en 1954 ne marque pas seulement la genèse de l'écriture romanesque de Butor, mais il évoque aussi tous les chemins potentiels du roman butorien car c'est à partir de ce *roman/laboratoire*, « germe des livres suivants »¹ que l'écrivain forge les procédés techniques et les unités thématiques² qui seront explorés dans ses autres œuvres³.

Ainsi, parmi les grands thèmes butoriens, l'introduction d'une représentation picturale dans la narration se décline à partir de son premier roman sous plusieurs formes : les descriptions des œuvres imaginaires ou l'allusion plus ou moins explicite aux œuvres d'art connues sont souvent l'image réduite d'un aspect thématique ou structurel du roman. Ainsi, dans *Passage de Milan* l'ekphrasis, à savoir « la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée, ou simplement rêvée par les personnages de la fiction »⁴, s'articule selon deux

1. Georges Charbonnier, Michel Butor, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p. 48. Ainsi *L'Emploi du temps* exploite – nous dit Dällenbach – la scission qui caractérise le tableau de Martin de Vere : « [...] les œuvres insérées dans *L'Emploi du temps* exercent d'abord dans le roman une fonction poétique. Nœuds symboliques, points d'origine et de convergence de plusieurs suites narratives, elles introduisent des zones métaphoriques dans le récit qu'elles contribuent à spatialiser de manière décisive, en entrant en corrélation avec d'autres foyers, elles accumulent les significations, révèlent des possibilités inédites, multiplient les images, font signifier objets et événements intégrés alors dans une infinie correspondance » (Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Lettres modernes, 1972, p. 17).

2. Georges Raillard, *Butor*, Paris, Gallimard, 1968, p. 187.

3. Un chantier où Butor commence à travailler à la forme du roman ou, comme remarque Dällenbach, une « somme prospective des grands thèmes butoriens » (Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, op. cit., p. 7).

4. Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes*, Paris, Macula, 1991, p. 112.

typologies qui reflètent les aspects du roman les plus divers : d'une part les tableaux et leur métamorphose, d'autre part les œuvres picturales qui résultent de la transformation d'un simple objet – une fenêtre, un lit – en équivalent de l'œuvre picturale de par sa description.

Cette deuxième typologie comprend d'abord les objets qui renvoient à l'histoire des personnages ou à leur action de transfiguration de la réalité : par exemple les descriptions de l'armoire de Madame de Tenant⁵ (p. 117-118) et de la blancheur de « la paroi inhumaine » (p. 62) traduisent le dialogue que le personnage entretient avec les objets qui sont – comme remarque Barthes⁶ – les « attributs révélateurs de la conscience humaine ».

Et encore, dans l'épisode du papier peint où l'art pictural devient un instrument pour transfigurer le réel : bien qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre d'art, le rapport entre le papier peint et le spectateur semble anticiper la dialectique sartrienne conditionnant/conditionné que Dällenbach attribue au personnage de Jacques Revel de *L'Emploi du Temps*⁷.

Mais, pour comprendre le fonctionnement de la première typologie d'ekphrasis que nous avons proposée, il est intéressant de voir comment Butor construit les séquences où l'œuvre d'art évoque la représentation à échelle réduite de la structure du roman. Dans ce sens, la description des projets et du tableau inachevé de Martin, archétype de l'œuvre d'art imaginaire qui depuis les premiers romans sera l'apanage de l'écriture de Butor, se définit en tant que mise en abyme des problèmes et de la logique de composition du roman.

Les tableaux décrits et le projet inachevé où tous les éléments sont provisoires ne sont que l'image du roman en gestation qui s'écrit au fur et à mesure que la narration avance. Pour Butor comme remarque Dällenbach « les œuvres et les artistes imaginaires sont [...] l'instrument d'une prise de conscience progressive qui s'effectue au cours du travail d'écriture »⁸. C'est le travail scriptural

5. Michel Butor, *Passage de Milan*, in *Œuvres Complètes de Michel Butor*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Éditions de la Différence, 2006, vol. I (*Romans*), p. 51-217. C'est à cette édition que nous renvoyons dans la suite de l'article. Les pages sont indiquées dans le texte.

6. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 104 : « Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme. Butor en fait au contraire des attributs révélateurs de la conscience humaine, des pans d'espaces et de temps où s'accrochent des particules, des rémanences de la personne : l'objet est donné dans son intimité douloureuse avec l'homme, il fait partie d'un homme, il dialogue avec lui [...] ».

7. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, op. cit., p. 15 : « Revel part d'un certain vécu qu'il projette dans l'œuvre d'art ; celle-ci, en réponse, lui en fournit une certaine interprétation ».

8. *Ibid.*, p. 72.

qu'une analyse génétique des documents permet de voir de plus près, qui recèle alors les éléments fondamentaux du projet littéraire.

Les documents génétiques

Le manuscrit conservé à la BNF dans le « Fonds Grenier » et deux versions dactylographiées conservées à la Bibliothèque de Nice permettent de distinguer trois phases génétiques qui marquent l'évolution du roman butorien. Bien que peu de documents attestent un travail prérédactionnel, l'état provisoire de la première dactylographie confirmé par la remarque « brouillon » ne permet d'exclure ni l'existence d'une réflexion préliminaire ni la formation d'un pré-projet. En l'absence des documents prérédactionnels, la transformation du projet butorien est confirmée par la différence qu'il y a entre le manuscrit qui comporte 318 feuillets peu raturés et paginés par l'auteur⁹, la première dactylographie de 390 pages et la deuxième dactylographie – très proche de la version éditée – qui ne comporte que 185 feuillets.

Cette transformation découle du fait que plusieurs passages ont été entièrement abandonnés et d'autres soumis à un processus complexe qui comporte soit une réduction, soit la fragmentation des plusieurs séquences, et la dissémination de leurs parties dans divers chapitres.

Ce procédé systématique trouve sa logique dans la segmentation et le déplacement des fragments ainsi que dans leur condensation qui se réalise dans la deuxième dactylographie. On a donc affaire à une transformation qui se retrouve d'un document à l'autre : la narration linéaire du manuscrit où les séquences sont structurées en tant qu'unités cohérentes et achevées, est soumise à un procédé de déstructuration qui aboutit à une nouvelle structure dans la première dactylographie. Butor transforme son roman : il isole les paragraphes par des blancs, superpose les perspectives des personnages, alterne des fragments d'histoires diverses.

Dans la première dactylographie les chapitres n'ont pas leur forme définitive car Butor travaille à la structure sans rien changer du point de vue de la longueur des paragraphes qui seront soumis à une réduction serrée lors de l'élaboration de la deuxième dactylographie. Mais cette reconfiguration structurelle, caractérisée par la fragmentation et les transferts, remet aussi en question les unités de temps et de lieu qui ne sont pas des unités absolues mais

9. Le manuscrit de *Passage de Milan* est conservé à la Bibliothèque Nationale de France, Fonds Grenier – Brouillons d'auteurs – I. Butor B-65.

« éclatées, désintégrées »¹⁰. Englober plusieurs personnages dans l'immeuble de *Passage de Milan* et entrelacer leurs histoires donne à Butor la possibilité de superposer plusieurs couches temporelles et de dilater l'espace à l'infini. Par là, dans la mesure où Butor a déstructuré son roman après en avoir écrit une première version linéaire, et pour organiser un système de relations entre les parties qui composent le roman, Butor choisit ainsi un modèle architectural qui évoque, entre autres, certaines œuvres de Mondrian¹¹ : la structure géométrique de l'immeuble trouve son contrepoint dans la composition rigoureuse du tableau de Martin de Vere qui fonctionne comme une mise en abyme du roman lui-même et de ses phases d'élaboration.

Générateur de la narration par l'imitation du mécanisme scriptural du roman, le tableau de Martin de Vere, qui explore le réseau signifiant de l'art, suggère aux critiques plusieurs interprétations comme, par exemple, celle de Dällenbach qui met en évidence le côté ésotérique du tableau du peintre qui, doué d'un pouvoir magique, semble déterminer le sort des personnages par son œuvre¹². C'est par une approche génétique qu'on essaiera de reconstruire la structure textuelle de cette séquence à partir de laquelle Butor construit la logique interne de son œuvre.

Le manuscrit et les dactylographies mettent en évidence le fait que l'épisode de Martin a été fragmenté en plusieurs parties, déplacé et réduit par rapport à sa première version. Les phases d'élaboration de cet épisode permettent ainsi d'éclaircir la technique de fragmentation et de « géométrisation » en tant qu'opérations dominantes par lesquelles Butor réorganise l'architecture du roman : alors que dans le manuscrit la description des projets des tableaux du peintre se déploie sur plusieurs pages suivant une succession à peu près linéaire, celle-ci a été déstructurée et ses parties ont été transformées en micro-récits et disséminées dans le troisième et dans le quatrième chapitre de la

10. Michel Butor, *Les enfants du demi-siècle*, Michel Butor (« Les Nouvelles littéraires », 5 décembre 1957), in *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, 3 vol., 1956-1968, vol. I, Joseph K, 1999, p. 37-43, p. 39 : « Ces unités ne sont pas des unités absolues. Je les dirais éclatées, désintégrées. À travers elles, on peut évoquer d'autres temps et d'autres lieux. Jamais en réalité, une tragédie ne se déroule en vingt-quatre heures. Mais c'est seulement si ces unités sont bien constituées qu'on peut parler d'autres choses en surveillant celles-ci et en contrôlant cette désintégration... ».

11. Voir à ce sujet *Le Carré et son habitant*, in *Répertoire II, Œuvres Complètes*, Mireille Calle-Gruber (éd.), vol. II, tome 1, Editions de la Différence, 2006, p. 966-980.

12. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, op. cit., p. 84 : « [...] dans *Passage de Milan*, l'œuvre de Martin, instrument de fatalité, agit magiquement sans que les personnages en soupçonnent jamais les pouvoirs ».

version définitive. Si la fragmentation et la réduction de la séquence s'avèrent évidentes, ceci à travers une analyse comparative des documents de genèse, par géométrisation on doit entendre toute allusion à un modèle géométrique de référence, tant au niveau de la narration qu'au niveau de la structure. Tout en remarquant le recours au modèle géométrique dans la description de l'espace ou des objets qui encombrant cet espace – on peut citer à titre d'exemple les expressions « rectangle claire de la porte ouverte » (p. 68), « rectangle de papier blanc » (p. 69) « le carré de la table est en pointe dans le cube de la salle » (p. 82) – c'est au niveau de la mise en abyme du processus d'écriture et de la logique de composition que l'on voudrait à présent se placer pour poursuivre cette analyse.

Fragmentation et réduction

Parmi les formes de réflexivité que Barthes¹³ distingue dans les œuvres qui « mettent en scène sa propre fabrication », l'histoire de Martin de Vere semble partager les caractéristiques aussi bien des œuvres-abymes que des œuvres-maquettes¹⁴ car elle ne met pas seulement en scène l'image réduite du roman, mais aussi les doutes et la méthodologie possible de l'œuvre à écrire.

Dans le roman édité, la séquence de Martin de Vere commence à la fin du deuxième chapitre par un court paragraphe où Maurice Gérard contemple l'œuvre du peintre qui – au dire du critique – « pourrait sembler terminée » et décrit le tableau inachevé composé de « douze carrés sur fond gris » faisant allusion aux douze chapitres de *Passage de Milan* : si ce court paragraphe ne semble changer ni de place ni de longueur par rapport au manuscrit, la séquence de Martin que Butor reprend au troisième chapitre de l'édition définitive et qui précède la description du tableau des rois, des dames et des valets au chapitre IV, n'est constituée que de trois nucleus qui sont isolés du reste du texte par des blancs typographiques et qui sont plus courts que le texte du manuscrit. Le premier micro-récit nous décrit d'une part le tableau inachevé du peintre « semblable à un emploi du temps » (p. 115) et d'autre part la succession des images de Saqqarah qui fascinent Martin « pour l'emploi que les sculpteurs savaient faire de la répétition d'un même motif » (Ms : f. 99¹⁵ ; 1^{ère}

13. Roland Barthes, Nathalie Léger, *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003, vol. 1, p. 232.

14. *Ibid.*, p. 232 : « [l'œuvre-maquette] met en scène une production, ou en tout cas un dispositif pour produire effectivement (et non seulement la velléité de produire) ».

15. *Passage de Milan*, Ms, Fonds Grenier - Brouillons d'auteurs - I. Butor B-65.

dactylographie¹⁶: f. 142). L'allusion aux tombeaux de Beni-Hassan n'est pas seulement l'exaltation d'une logique picturale parfaite mais aussi la mise en abyme de la règle structurelle à partir de laquelle Butor construit la relation entre les habitants de l'immeuble : la concordance entre les actions des personnages qui se répètent d'une façon à peu près identique, à des étages différents.

Le rapport entre la logique des séries de figures de Beni-Hassan et la règle de succession des habitants de l'immeuble s'avère plus explicite si l'on considère le manuscrit où à la place de l'expression « il a mêlé les instantanés successifs de divers combat », on lit :

Premier manuscrit, I. Butor B-65, f. 99

Chez les danseuses et les guerriers, on avait le passage d'une figure à l'autre par la continuation du mouvement mais dans les grandes frises des lutteurs, je vous avais fait remarquer, ce n'était pas une découverte, que les différents instantanés successifs *d'un même motif*, n'étaient pas juxtaposés mais qu'ils s'enlaçaient les uns aux autres dans un contrepoint *plastique* dont je n'avais rencontré nul exemple.

Toujours à la recherche de la juste expression traduisant la règle de succession des habitants de l'immeuble évoquée par la référence à l'art égyptien, Butor préfère suggérer dans la première dactylographie l'effet de répétition des actions des figures par l'expression « continuation d'un *même* mouvement » :

Dactylographié, Dat. But 1_1, f. 142

Chez les danseuses, ou les guerriers, on avait le passage d'une figure à l'autre, par la continuation d'un même mouvement, mais dans les grandes frises des lutteurs, chaque fois un noir et un rouge, l'artiste avait mêlé les instantanés successifs de plusieurs phases de combat ; et les deux hommes s'enlaçaient, mais les séries de figures s'enlaçaient aussi, dans un contrepoint plastique dont je n'avais encore rencontré nul exemple.

Après avoir reconnu dans les figures de Beni-Hassan une forme de « contrepoint » qu'il définit comme « plastique » seulement dans le manuscrit et dans la première dactylographie, Martin raconte son travail de peintre, ses projets, son progressif passage de l'abstrait au figuratif. Ce passage qui a été entièrement supprimé exemplifie la poétique de réduction et de fragmentation qui permet la redéfinition constante du projet d'œuvre :

Premier manuscrit, I. Butor B-65, ff. 99-100

J'ai commencé par les techniques les plus simples ne prenant que des motifs

16. *Passage de Milan*, Dactylographié avec corrections manuscrites, Fonds Butor, Bibliothèque municipale de Nice, Dat. But. 1_1.

géométriques et utilisant uniquement les quatre variations de Schonberg. Le tableau que vous avez-là était une sorte de déclaration de principes. Sur une vieille toile où j'avais travaillé pendant longtemps à cultiver une sorte de moisissure, j'ai tracé avec une règle ces seize carrés en quatre registres, chacun en retrait sur le précédent. Vous voyez que la première rangée rouge, bleu, gris, blanc, est reprise à l'envers à une distance d'un carreau dans la seconde blanc, gris, bleu, rouge. La troisième était est si vous voulez le négatif de la première, les couleurs y sont remplacées par leurs complémentaires autour du gris qui reste le pivot et le blanc par le noir (illisible) vert, jaune, gris, noir, et son renversement à la quatrième noir gris jaune vert. Vous voyez que les quatre carrés sont accolés deux à deux, ce qui introduit une structure forte dans ce petit ensemble.

D'une version à l'autre, Butor réduit les références au travail de Martin au profit d'une description approximative des morceaux de ses œuvres picturales : les tableaux que Martin décrit avec précision dans le manuscrit et dans la première dactylographie perdent leur représentation unitaire si bien que le lecteur n'arrive plus à reconstruire leur image.

Le deuxième et le troisième micro-récits, séparés par une focalisation sur Virginie, sont les parties qui ont été réduites de façon substantielle. Ainsi le deuxième micro-récit synthétise la longue description du travail du peintre par de phrases assez courtes placées entre guillemets et abrégées par des points de suspension (p. 116) :

« Je voulais qu'un ciment de plus en plus solide reliât tous ces éléments. Bientôt les lignes se croisèrent, je multipliai les formes de base, j'inventai des lois de rencontre... » [...]

« Jusqu'alors j'avais basé mes tableaux uniquement sur des rapports visuels ; j'eus l'idée d'introduire un ensemble de signes, une dimension toute nouvelle se découvrirait... »

Les points de suspension de la première phrase sont ce qui reste d'un long discours qu'on trouve dans le manuscrit et dans la première dactylographie concernant une suite de « tableaux carrés, divisés en cent quarante-quatre cases, dont quarante-huit au maximum étaient colorées, selon des lois que j'invitais le spectateur à deviner. Lorsque selon ces lois, la même case devait être peinte de deux couleurs différentes, et je m'arrangeais pour que cela arrive aussi souvent que possible, je divisais le carré primitif en deux rectangles. Je ne jouais encore qu'avec deux éléments : la couleur et la situation respective ; je n'allais pas tarder à en faire intervenir d'autres »¹⁷.

17. *Ibid.*, 1_1, f. 143.

La deuxième phrase, elle-aussi simple amorce d'une description bien plus longue du tableau alphabétique de Martin, nous montre que Butor préfère supprimer toute référence aux phases intermédiaires du travail du peintre :

Dactylographié, Dat. But 1_1, f. 145

Jusqu'à alors, j'avais basé mes tableaux uniquement sur des rapports visuels; je multipliais les relations de forme, mais je ne sortais pas de l'œil. Si la réflexion de Maurice m'avait tant surpris, c'est que j'avais eu tout le temps l'impression d'aller de découverte en découverte, et j'étais désolé de cette incompréhension soudaine. J'ai voulu faire quelque chose pour le reconquérir. [illisible] J'eus l'idée d'introduire dans mes tableaux, non pas de nouveaux éléments de même sorte, mais un nouvel ordre d'éléments, vous allez comprendre tout de suite: un ensemble déjà organisé, qui me permettrait d'amplifier mon jeu d'une façon considérable. Je n'eus pas de peine à le trouver: pour décrire mes tableaux, je désignais mes éléments thématiques par des lettres; je n'avais qu'à les introduire dans le cadre, une toute nouvelle dimension s'ouvrirait.

Texte édité

« Jusqu'à alors j'avais basé mes tableaux uniquement sur des rapports visuels; j'eus l'idée d'introduire un ensemble de signes, une dimension toute nouvelle se découvrirait... » (p.116).

La prédominance d'une géométrisation, l'allusion au « contrepoint plastique » et le vertige chromatique de l'art de Martin nous permettent de faire quelques considérations à propos du rapport entre Butor et Piet Mondrian qui est l'un des premiers peintres qui a enthousiasmé notre écrivain. Albérès avait déjà remarqué dans son essai que le procédé que Butor met en place dans l'élaboration de son ouvrage « fait songer à la "construction" des tableaux de Mondrian »¹⁸ auquel Butor consacre tout au long de sa carrière de critique deux textes *Le carré et son habitant* et *Les Mosquées de New York ou l'art de Mark Rotho*. C'est par la description des tableaux inachevés de Martin de Vere, claire allusion au néoplasticisme de Mondrian, que Butor nous donne soit une représentation à échelle réduite de l'édifice et de ses habitants, soit celle du processus d'écriture car, comme remarque Dällenbach, « Si le tableau est valorisé comme équivalent du livre, la peinture, pour s'accomplir est invitée à se renoncer elle-même et à se faire littérature »¹⁹.

L'association entre Mondrian et Martin n'est pas seulement établie par l'analogie que le lecteur peut facilement trouver entre les projets de l'artiste imaginaire et les œuvres de l'artiste réel, mais aussi par la référence qu'on

18. René-Maril Albérès, *Michel Butor*, Paris, Éditions Universitaires, 2^e éd., 1964, p. 22.

19. Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs*, op. cit., p.11.

trouve dans le manuscrit – et qui sera supprimée dans le troisième micro-récit du texte édité – où les tableaux alphabétiques de Martin sont considérés comme « un adieu définitif à l'esthétique de Mondrian » :

Premier manuscrit, I. Butor B-65, f. 103.

Quand j'arrivai et que je vis les deux ou trois exemples que Martin devait me montrer je fus extrêmement surpris par ces lettres qui surchargèrent les figures habituelles, cela faisait penser à ces cubes d'enfants que l'on donne aux enfants tandis qu'ils apprennent à lire. Ces tableaux illisibles /étaient/ un adieu total définitif à l'esthétique de Mondrian que Martin avait frôlé perpétuellement sans jamais y entrer je le reconnais maintenant – oui dit Gilbert ce qui de tout-temps a distingué les constructions les plus rectangulaires de Martin de celles de Mondrian c'est que les tiennes se détachent sur un espace dont elles se distinguent absolument tandis que chez lui tout tient au rectangle primordial de la toile, et sa recherche passionnée des proportions pures et de couleurs était quelque chose de foncièrement différent des efforts de constructions et de combinaisons de l'architecte ici présent – Alors ce n'était plus seulement l'arabesque général qui se détachait sur un fond englobant, mais chaque lettre habitait une case /région/ particulière de celle-ci, se superposait à lui. Le règne de la juxtaposition pure est simple était finie; la superposition donnait des possibilités de contrepoint toutes nouvelles.

Quel plaisir j'éprouvais à dessiner ces majuscules [...].

Texte édité :

« Quel plaisir j'éprouvais à dessiner ces majuscules, poursuit Martin; je réapprenais l'A, le B; c'étaient comme des personnages qui allaient habiter des maisons que je leur avais préparées. [...] »

Tango. (p.117)

Dans cette description et dans les projets de Martin que nous avons décrits nous retrouvons les éléments du Néoplasticisme de Mondrian et de sa conception esthétique inspirée de la dialectique hégélienne : les couleurs primaires et les non-couleurs (gris, noir, blanc), les lignes droites et orthogonales, les lignes horizontales et les lignes verticales, les rectangles et les carrés lui permettent de représenter l'universel qu'il appelle l'*abstrait*. Selon le pionnier de l'abstraction, l'art abstrait doit briser le rapport avec la nature²⁰ et ne pas se faire expression des sentiments du sujet car l'art doit être « la représentation pure des rapports entre les lignes et les couleurs ». Ainsi dans son essai le *Néoplasticisme en peinture* publié dans « De Stijl », revue active entre 1917 et 1931, Mondrian suggère que l'homme est en train de s'éloigner du naturel : la peinture ne peut

20. Selon Filiberto Menna (*Mondrian: cultura e poesia*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 4) Mondrian est le plus cohérent parmi les peintres abstraits.

pas représenter les choses dans leur état concret puisque cette représentation restituerait seulement leur caractère individuel. Seule la représentation du rapport pur entre la forme et les couleurs peut atteindre l'universel et un *nouveau réalisme*. Dans son dernier essai qu'il appelle *Un Nouveau Réalisme*, Mondrian nous explique que l'art abstrait essaie de surmonter les formes limitantes qui contraignent la perception objective de la réalité : au-delà de la représentation que le sujet donne de tout ce qui l'entoure, chaque forme est douée de son expression inconditionnée.

Le défi aux formes limitantes devient ainsi le point de contact entre l'art de Mondrian et le roman de Butor : de la même manière que Mondrian par son art, Butor essaie de surmonter les contraintes d'une narration linéaire par une forme²¹ qui puisse en même temps accueillir, comme le précise Butor, « non seulement la réalité du jour mais aussi celle de la nuit, non seulement la conscience claire, mais le rêve »²², et répondre aux malaises de la condition humaine.

Ainsi, si l'on considère les documents génétiques d'élaboration de la séquence du peintre, les tableaux de Martin ne sont pas la simple mise en abyme du roman mais aussi la représentation des procédés que Butor met en place dans son roman pour le détourner de toute forme contraignante. Ainsi les carrés et les rectangles des œuvres de Martin imitent le processus de fragmentation des séquences du roman dont les parties s'alternent et s'harmonisent les unes avec les autres. De plus, comme Mondrian, qui choisit exclusivement les couleurs primaires et les non-couleurs (le blanc, le noir et le gris), Butor utilise ces mêmes couleurs (et non-couleurs), les préférant aux autres, comme on peut le voir dans cette petite liste :

Les fleurs vertes et bleues brillent dans leur blanc (p. 56)
 Toute le linge de la maison Mogne est dans une immense armoire noire (p. 59)
 Deux lions de faïence blanche et bleue (p. 60)
 Mme Ralon [...] vit la longue tache noire d'Alexis (p. 69)
 Le costume bleu marine de Louis (p. 69)
 Le cendrier noir (p. 74)
 Cube de métal noir (p. 91)
 Trace blanche de ses chevilles nues, entre les espadrilles bleues marine et le pantalon de flanelle (p. 93)

21. Michel Butor précise : « J'insiste ici sur le mot "forme". L'un des problèmes que je rencontrais dans cette poésie que je produisais d'une manière un peu surréaliste, c'était que cela manquait de forme » (Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'Écriture en transformation*, Paris, éditions de la Différence, 1993, p. 51).

22. *Ibid.*

Toute blanche comme une robe de première communion, ou de mariage (p. 96)

Ainsi dans *Passage de Milan*, en accord avec les choix chromatiques de Martin, l'écrivain réduit les couleurs aux couleurs primaires qui constituent la valeur de toute œuvre abstraite. Tout en répondant à une représentation objective sans l'intervention d'une projection individuelle, l'œuvre abstraite doit choisir les couleurs qui ne sollicitent ni une émotion personnelle ni l'expression individuelle du sentiment. Étant donné que les couleurs primaires n'existent pas dans la dimension du naturel, elles ne se présentent jamais à notre expérience phénoménologique et permettent de réaliser le rapport pur sans aucune dépendance sémantique envers l'extérieur. Ainsi, bien qu'ils divergent sur le degré d'intervention du sujet dans l'interprétation du réel, Mondrian et Butor visent toutefois le même but : la création d'un « réalisme plus poussé » par l'invention formelle.

Conclusion

Si le discours des écrivains au cinquième chapitre s'organise autour d'une méta-critique des formes romanesques, dans la séquence du peintre Martin, Butor aborde le problème de composition du roman par une mise en abyme métatextuelle qui nous révèle le mécanisme de fonctionnement narratif²³.

Dans le manuscrit, la longue description des projets des tableaux du peintre se déploie sur plusieurs pages qui restent à peu près les mêmes dans la première dactylographie. Suivant les opérations les plus fréquentes que Butor utilise en tant que procédés systématiques de révision, le texte a été déstructuré et ses parties disséminées dans le troisième et dans le quatrième chapitre.

Ainsi, l'analyse comparative des documents permet de constater que la séquence du peintre qui se retrouve du folio 136 jusqu'au folio 147, dans la première dactylographie, a été soumise à une réduction serrée pour aboutir à un texte définitif très court. L'étude de la genèse de *Passage de Milan* montre que Butor travaille une écriture de l'ellipse dans une poétique du discontinu fondé sur l'effacement des certains passages du récit, sur la soustraction de phrases et de paragraphes. Dans ce processus de reconfiguration du roman, le modèle architectural de l'immeuble a joué un rôle important : espace multiple et stratifié, il est chez Butor l'un des moyens d'englober les temps du roman, de multiplier les couches du temps et cesse, ainsi, d'être un contenant amorphe.

23. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 142.

L'immeuble, représentation spéculaire de l'espace du roman, devient alors une *forme ouverte* qui permet, à la manière de Mondrian, de transformer la simple description d'un microcosme social en une « façon de dévoiler la réalité »²⁴.

TONONI DANIELA

Université de Palerme

Italie

24. René-Maril Albérès, *Michel Butor, op. cit.*, p. 14.